# Cambiare opinione (o quasi) su Camilleri

Giuseppe Traina

**Abstract:**

The author takes the opportunity of the celebrations in honor of Annamaria Pagliaro to return to the works of Andrea Camilleri, confirming some perplexities already expressed in an article from 1998, especially regarding his detective novels. On other aspects of Camilleri's works, however, the author's opinions have changed. In this new critical work, the author took into account the works subsequently published by Camilleri, especially the narrative masterpiece *Il re di Girgenti*, but also his public role and the relationship he was able to establish with his faithful readers.

**Keywords**: Author-reader Relationship, Camilleri, Detective Novel, Historical Novel, Public Role of the Writer

Nel 1998 Andrea Camilleri era già diventato lo scrittore di best seller che si confermò essere, in sostanza, fino alla morte (2019): in particolare, i primi quattro romanzi della serie poliziesca di cui è protagonista il commissario Montalbano avevano già avuto uno straordinario successo di pubblico e, tra i suoi romanzi "storici", almeno *Il birraio di Preston* (1995) e *La concessione del telefono* (1998) avevano ampiamente riscattato l'indifferenza con cui erano state accolte le sue prime opere, a partire da *Un filo di fumo* (1980). Già nell'anno successivo, il '99, la serie televisiva *Il commissario Montalbano* moltiplicò esponenzialmente, in Italia e all'estero, la fortuna dello scrittore e del suo più amato protagonista.

Ho fatto riferimento al '98 perché in quell'anno pubblicai sul mensile *Linea d'ombra*, fondato da Goffredo Fofi ma in quel momento (e fino alla chiusura) diretto da Bruno Pischedda, un articolo (Traina 1998) nel quale tentavo una succinta analisi dei due citati romanzi "storici" e di due della serie "poliziesca": *Il ladro di merendine* (1996) e *La voce del violino* (1997). A quell'altezza cronologica la critica letteraria italiana tendeva a snobbare i romanzi di Camilleri, con rare eccezioni che, fino al '98, si potevano contare sulle dita di una mano, fino alla prima, e pionieristica, monografia critica (Capecchi 2000). Negli anni successivi, naturalmente, la situazione è cambiata: i volumi monografici o miscel-

Giuseppe Traina, University of Catania, Italy, gtraina@unict.it, 0000-0002-4653-1988

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Giuseppe Traina, *Cambiare opinione (o quasi) su Camilleri*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/978-88-5518-597-4.05, in Samuele Grassi, Brian Zuccala (edited by), *Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro*, pp. 29-38, 2022, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-597-4, DOI 10.36253/978-88-5518-597-4

lanei sono aumentati notevolmente, sono stati pubblicati atti di convegni, è nata una rivista interamente dedicata alla sua opera[1].

In quell'articolo attribuivo a Camilleri notevoli capacità di scrittura comica (più che umoristica) e di strutturazione dell'intreccio poliziesco; lodavo la costruzione del personaggio seriale Montalbano ma ne stigmatizzavo le stereotipie un po' ovvie e non sempre narrativamente giustificate se non dal puro gusto nella costruzione di una "maschera"; concentravo la maggior parte delle perplessità sul linguaggio coniato dall'autore, il "camillerese", e in particolare sulla scelta di adoperarlo non solo nei dialoghi riportati (dove avrebbe potuto avere piena giustificazione), ma di estenderne l'uso anche al narratore esterno; riflettevo su come gli effetti plurilinguistici del "camillerese" potessero facilmente sconfinare nel macchiettismo un po' fine a sé stesso. Per quanto riguarda, poi, i romanzi "storici", rilevavo una stridente discrasia tra le ambizioni metaletterarie e i risultati in atto, ma osservavo, altresì, che ne *La concessione del telefono* Camilleri scioglieva l'ambiguità linguistica creatasi nei "gialli" distinguendo, con esilarante effetto sarcastico, tra l'uso del "camillerese" da parte dei personaggi nelle parti interamente dialogate, denominate "cose dette", e l'uso dell'Italiano arciburocratico o giornalistico nelle parti documentarie, denominate "cose scritte".

Insomma, in quell'articolo, con una certa giovanile baldanza, provavo a distribuire plausi e botte: ma non posso nascondere che, in fondo, risentivo di una diffidenza generalizzata verso il "fenomeno" Camilleri, autore che si proponeva "come un caso per l'eccezionale fortuna di vendite non di un'opera, ma dell'intera produzione *in progress*" (Madrignani 2020, 440). Tanto più perché la sua appartenenza alla tradizione letteraria siciliana si configurava, sul piano dei valori letterari, in termini abbastanza nuovi e sostanzialmente estranei alla sostanza più pura di essa: si consideri che nel '98, pur essendo morto da due anni Gesualdo Bufalino, era ancora in vita e in attività l'ultimo grande rappresentante di questa tradizione otto-novecentesca, ovvero Vincenzo Consolo[2], la poetica del quale non poteva non imporsi all'attenzione di chi coltivava, ancora in quegli anni, un'idea "alta" di letteratura e di ruolo civile del letterato. Mentre l'opera di Camilleri appariva poco più che un *divertissement* tutt'altro che civilmente "impegnato".

Col passare del tempo, però, e col mutare della nozione di "impegno" civile, mi sono trovato a ripensare in termini diversi il mio giudizio sull'opera di Camilleri: sulle ragioni di tale ripensamento proverò qui a soffermarmi[3].

[1] Mi riferisco a *Quaderni camilleriani*, rivista semestrale diretta da Giovanni Caprara e Giuseppe Marci, pubblicata a partire dal 2016.

[2] Per alcune considerazioni sulla fine della tradizione letteraria siciliana coincidente col finire del XX secolo, e su come gli scrittori siciliani degli anni Novanta-Duemila si collochino in gran parte su posizioni di discontinuità rispetto a essa, mi permetto di rinviare a Traina 2014.

[3] Ho già provato a farlo, con una diversa e non soggettiva articolazione del discorso, in Traina 2020.

Il primo punto su cui ho dovuto rivedere in parte le mie posizioni è dovuto proprio al nesso tra Camilleri e la tradizione letteraria siciliana: quello che, a livello del contenuto testuale, allora mi pareva contribuisse alla riduzione a stereotipo comico dell'amarissima realtà siciliana e quello che, a livello linguistico e stilistico, mi pareva un ridimensionamento un po' triviale di ben altre sperimentazioni strutturali, linguistiche e stilistiche tipiche, appunto, della tradizione letteraria siciliana "alta" (da Verga a Vittorini, da D'Arrigo a Pizzuto e Ripellino, da Sciascia a Bufalino e Consolo) adesso mi pare che vada rivista criticamente in relazione a un panorama letterario italiano caratterizzato da un adeguamento massiccio a talune tendenze internazionali che vengono facilmente catalogate come *mainstream* ma che andrebbero un po' più sottilmente analizzate, per esempio, in ordine, da un lato, all'estrema traducibilità linguistica e, dall'altro, a una specializzazione finzionale che si attesta principalmente nei due filoni, apparentemente inconciliabili, del *memoir* e della narrazione seriale (o ciclica, o pseudo-storica, o familiare ...).

Rispetto a questo quadro, ho la sensazione che lo scrittore siciliano abbia saputo ritagliarsi uno spazio per certi versi di stampo tradizionale, ma per altri versi profondamente innovativo: egli mi pare abbia saputo sfruttare un'autentica e sorgiva vocazione affabulativa, che non temeva né limiti di tipo quantitativo né argini relativi ai generi letterari o alle sedi di pubblicazione[4], per rinverdire nella società letteraria italiana la figura di quello che vorrei chiamare "lo scrittore in sintonia col lettore". Uno scrittore, cioè, che non mette al primo posto nella sua scala di valori l'apprezzamento da parte della critica o la conquista di "rendite di posizione" all'interno della società letteraria, bensì il rapporto diretto con il lettore, con l'unica (o predominante) mediazione dell'editore (in questo caso un editore di solida tradizione artigianale come Elvira Sellerio[5]); un autore, insomma, che – al di là delle apparenze – non solletica i gusti deteriori del suo lettore ideale, ma negozia con lui un compromesso al rialzo tra reciproco godimento dell'affabulazione e caute innovazioni strutturali e linguistiche, così caute da non compromettere la leggibilità del testo ma capaci, tuttavia, di porre problemi al lettore, di far sì che si interroghi (mediante espedienti metaletterari sorridenti e mai superciliosi) sulla natura stessa del libro che sta leggendo o su non secondari aspetti della realtà indagati da un commissario di polizia onesto e dalla forte sensibilità "civile": questo compromesso al rialzo è il risultato più alto, e a suo modo innovativo, a cui arriva la scrittura di Camilleri nel quadro della letteratura italiana degli ultimi vent'anni, un risultato raggiunto da un "artista lontano dai tormenti intellettualistici [ma] anche propenso a meditare sui

[4] Mi riferisco, per essere più esplicito, alla capacità di esprimere tale vena affabulativa nelle forme del *cunto* di origine folclorica, del racconto breve, del romanzo *tout court* e dei suoi sottogeneri storico, poliziesco, documentario – oltre che della scrittura teatrale e della sceneggiatura televisiva; e alla capacità di distribuire i suoi testi fra case editrici grandi e piccole, giornali di diffusione nazionale ma anche locale, riviste di impegno civile, ecc.

[5] Per una testimonianza sui rapporti con Elvira Sellerio cfr. Camilleri 2015.

nodi estetici della scrittura narrativa, senza tuttavia cedere all'imperativo di razionalizzare a tutti i costi" (Madrignani 2020, 441)[6].

Un secondo punto su cui, invece, trovo ancora valide le mie antiche osservazioni, ma ritengo sia utile sottolinearle con più forza, dato che viviamo in un momento storico-culturale nel quale sembra si sia smarrita la consapevolezza della forza eversiva e demistificante del riso, riguarda la caratura comica della scrittura di Camilleri, da ascrivere innanzitutto a una conoscenza particolarmente vasta della letteratura teatrale non soltanto italiana. Quella di Camilleri – e di quanti altri scrittori italiani? – è una comicità felicemente amorale, priva di senso dell'opportunità, nutrita dei grandi temi boccacciani dell'eros gioioso e della beffa, capace di irridere i tabù più profondi del corpo sociale, comprese la morte e la religione, volta a dimostrare che di *tutto* si possa ridere perché di *tutti* si può ridere. È, insomma, il riso relativizzante e felice della tradizione illustrata da Bachtin ma ben nota a qualsiasi autore popolare di *vastasate* o di *mimi*, entrambe forme molto antiche dell'espressività siciliana e presenti, certamente, nei romanzi di Camilleri (in alcuni in particolar modo) e in certi suoi straordinari racconti di misura breve, leggibili, per esempio in *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta* (2011) o in *La regina di Pomerania e altre storie di Vigàta* (2012).

Un altro ambito della produzione camilleriana a mio parere meritevole di grande attenzione, e non ancora conosciuto quando scrissi quell'antico articolo, è il racconto lungo di specie "magico-fantastica", dispiegatosi nella trilogia formata da *Maruzza Musumeci* (2007), *Il casellante* (2008) e *Il sonaglio* (2009)[7], pubblicati tutti da Sellerio. Si tratta di testi un po' fuori dal tempo, ma non per questo sospettabili di leziosità arcadicheggiante, e caratterizzati da una *brevitas* più asciutta del consueto, nella quale riecheggia più da vicino la semplicità della narrazione orale popolare. Anche questi tre libri, come quelli nei quali il comico trionfa, finiscono per apparire, nel panorama letterario contemporaneo come delle eccezioni, dei risultati di levità pari all'inattualità del loro "contenuto": basterebbe confrontare la reinvenzione del mito della sirena che riemerge, nello stesso anno 2007, in due testi abissalmente diversi come *Maruzza Musumeci* e *Sirene* di Laura Pugno. È quest'ultimo, infatti, ad apparire più in sintonia con un immaginario collettivo che ha imparato a metabolizzare certi motivi fino a non troppo tempo fa tabuizzati, mentre la levità "greca" del racconto di Camilleri sembra trasportarlo in un "passato assoluto" assai più remoto di quello in cui si colloca quel capolavoro del racconto novecentesco, sempre giocato sul mito delle sirene, che è *Lighea* (1961) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, scritto cinquant'anni prima del racconto camilleriano.

Una questione che mi pare rimanga ancora controversa è quella dei "romanzi storici". Si sa bene che Camilleri un buon numero di fortunatissimi romanzi attingendo, come fonte più o meno diretta, a una serie di vicende di ambienta-

[6] Rinvio a queste lucidissime pagine di Madrignani anche per un'analisi più approfondita della dinamica autore-lettore che Camilleri ha saputo creare.

[7] Su questa trilogia cfr. *Quaderni camilleriani* 2019 e Demontis 2020.

zione siciliana ricavate dall'inchiesta parlamentare *La Sicilia nel 1876* (1877) di Franchetti e Sonnino. Ma sarebbe davvero difficile inscrivere questi romanzi (quelli che avevo analizzato e altri fortunati testi successivi, come *La mossa del cavallo*, 1999, o *La scomparsa di Patò*, 2000) nella tradizione del romanzo storico di matrice manzoniana, caratterizzati, come sono, da una dilagante vena comica e dalla presenza di sperimentazioni strutturali che guardano al grande romanzo *High Modern*. D'altra parte, Camilleri ha dimostrato di essere ben capace di misurarsi con la tradizione manzoniana proprio quando ha scritto quello che, per opinione di molti studiosi, è il suo romanzo più importante e riuscito, proprio il romanzo di ambientazione sei-settecentesca *Il re di Girgenti* (2001). Peraltro, la nobile nozione di "inattualità", che ho già richiamato, si potrebbe applicare anche a quest'ultimo testo, se lo confrontassimo con le caratteristiche prevalenti di quel romanzo "neo-storico" italiano[8] affermatosi tra XX e XXI secolo. Camilleri, insomma, credo abbia saputo, nei suoi esiti migliori, superare la prova del romanzo storico mediante la capacità di mettere in discussione il modello manzoniano, celandosi dietro l'apparente fedeltà a esso: ne *Il re di Girgenti* tramite felici espedienti di stampo ancora una volta favolistico, o mediante documenti apocrifi in appendice[9]; in *Inseguendo un'ombra* (2014) mediante l'inserimento continuo della voce dell'autore che commenta le difficoltà incontrate nell'inseguire, appunto, la parvenza d'un ebreo errante, forse sfuggente quanto l'identità del romanzo storico come genere letterario. Se ho segnalato questi due romanzi, e non altri, è perché si avverte in essi un più sensibile impegno di scrittura, quasi il tentativo di sperimentare un modo di scrivere che, occasionalmente, allontani Camilleri da Camilleri, ovvero dal Camilleri che il lettore fedelissimo si aspetta di ritrovare: non sarà un caso che, proprio in questi due romanzi, il tasso di comicità (che è cifra della scrittura camilleriana) sia decisamente basso, se non addirittura assente.

Per quanto riguarda la scrittura poliziesca, la mia sensazione – nutrita non solo dalla lettura dei romanzi e racconti che hanno per protagonista il commissario Montalbano, ma anche di quelli che ruotano intorno ad altri personaggi, per esempio il commissario Collura – è che la sovrabbondanza quantitativa non abbia giovato alla qualità dei testi, bassa soprattutto nei racconti brevi e nei casi in cui l'intreccio poliziesco viene risolto con espedienti abbastanza convenzionali, facilmente riscontrabili nell'ormai lunga tradizione di questo genere letterario, teatrale e cinematografico.

Per funzionare nel modo migliore, d'altronde, il poliziesco di Camilleri non ha tanto bisogno di fondarsi sull'intreccio, quanto sull'integrazione tra una più o meno accurata rappresentazione sociale e ambientale e la lezione della goldoniana "commedia di caratteri", ingrediente assolutamente fondamentale nell'orchestrazione della squadra di personaggi che ruota intorno a Montalbano, e che Camilleri riprende, in fondo, dal modello simenoniano dei romanzi sul commis-

[8] Cfr. Benvenuti 2012.

[9] Cfr. Maiolani 2020.

sario Maigret ma accentuando in maniera significativa la componente comica che è diventata uno stilema irrinunciabile[10]. D'altra parte, va detto che la costruzione camilleriana del "sistema dei personaggi" ha sicuramente influenzato almeno uno tra i più bravi e fortunati autori di romanzi italiani "gialli" e seriali degli ultimi vent'anni: mi riferisco ad Antonio Manzini, che più e più volte ha pagato un affettuoso debito di riconoscenza verso il suo antico maestro presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, ma che mi pare sia riuscito a superare il maestro nella costruzione a più livelli di una vera e propria saga, quella del vicequestore Rocco Schiavone, nella quale l'elemento poliziesco travalica felicemente nel *noir* (ma a tal proposito l'influenza più evidente mi pare quella del *polar* francese piuttosto che dell'*hard boiled* americano) e dove l'elemento comico si sposta agevolmente nei cieli del grottesco.

Ma torniamo a Camilleri, e al suo rapporto con i lettori che, in gran parte, è stato proprio mediato dal personaggio di Salvo Montalbano. Il commissario siciliano ha rappresentato per i lettori italiani uno di quei rarissimi eroi di cui *non* è affatto piena la storia d'Italia e della letteratura italiana[11], caratterizzata, quest'ultima, da una sequela di antieroi e personaggi moralmente riprovevoli o quanto meno problematici: Montalbano, invece, rappresenta un modello positivo di onestà, etica del lavoro, serietà, capacità di capire le debolezze dell'animo umano perché egli stesso non ne va esente (pensiamo alla golosità, alle scappatelle erotiche, al rifiuto di un rapporto stabile con la fidanzata). Certo, alcune vicende nel quale l'autore lo mette a confronto con aspetti cruciali della cronaca italiana degli ultimi vent'anni – l'immigrazione clandestina soprattutto – e la sua inclinazione a capire le ragioni degli "ultimi" ne fanno un personaggio che finisce per schierarsi eticamente, e in fondo politicamente, senza timore di sforare nel *politically correct*. Il che ne farebbe, oggi, un personaggio inviso a buona parte dell'opinione pubblica italiana. Ma sono convinto che, tutto sommato, anche i tanti critici del *politically correct* abbiano poco da eccepire di fronte alla prospettiva che, una volta tanto, grazie a Montalbano e alla sua squadra, la giustizia trionfi per merito della polizia statale anziché di personaggi che casualmente si ritrovano nel ruolo di *detectives* oppure di altri personaggi dalla moralità ambivalente, come il citato Rocco Schiavone o, ancor più, il Marco Buratti, detto l'Alligatore, creato da Massimo Carlotto.

I casi criminosi risolti positivamente da Montalbano si inanellano, insomma, lungo un percorso che sancisce il ritorno rassicurante del già noto, strumento antico e collaudato della serialità[12], occasionalmente caratterizzato da innovazioni prudenti, ancora una volta riportabili a quella dimensione metaletteraria che abbiamo visto essere ben presente al gusto di Camilleri, ma che egli si guarda

[10] A pensarci bene, lo stesso Montalbano non va esente da aspetti leggermente ridicoli – per esempio, l'ossessione del mangiare in silenzio o le nuotate e passeggiate solitarie – sia pur sempre controbilanciati da una vena melanconica che cresce di romanzo in romanzo.

[11] Cfr. Jossa 2013.

[12] Cfr. Novelli 2017.

bene dal presentare al lettore in modo intellettualistico o troppo sperimentale. Rientra in questa casistica, per esempio, il postumo romanzo *Riccardino* (2020), con l'espediente del dialogo telefonico ed epistolare fra Montalbano e l'Autore: un dialogo ben bilanciato da inevitabili risvolti pirandelliani, ma anche dal più vicino, e non meno caro, esempio del Simenon di *Les Mémoires de Maigret* (1950); con in più, probabilmente, un'eco palazzeschiana nella conclusione del non pacificato rapporto tra i due.

Per concludere: trovo ancora, in quel mio vecchio articolo, qualche considerazione che mi pare sia stata confermata dal successivo svolgersi della produzione camilleriana, soprattutto là dove è rimasta più simile a sé stessa (grosso modo, nei romanzi polizieschi di Montalbano); molto meno attuali, o senz'altro sbagliate, le cose che scrivevo a proposito dei romanzi "storici", che hanno fatto registrare un'evoluzione più complessa e densa di innovazioni importanti. Non voglio qui entrare nel merito delle valutazioni di tipo linguistico: molti linguisti, certamente più competenti di me in materia, hanno analizzato le fondamenta del "camillerese" e a loro dovrei senz'altro umilmente rinviare, se non mi riuscisse impossibile nascondere una non ritrattabile impressione di artificiosità, rafforzata dalla circostanza che, in quei pochi testi, o porzioni di testo, in cui Camilleri si esprime in Italiano, dimostra di saperne fare un uso semplicemente elegante, sorvegliatissimo.

Mi rimane da svolgere un'ultima considerazione, per la quale riprendo il concetto, poc'anzi esposto, di "scrittore in sintonia col lettore". Sugli ingredienti di questa sintonia occorrerebbe soffermarsi ancora. Uno è sicuramente il divertimento che la lettura procura: quale lettore non potrà essere grato a uno scrittore che lo fa ridere? Un altro riguarda il buon gusto: non esiste quasi argomento che Camilleri non abbia deciso di affrontare e, anche quando i temi erano particolarmente scottanti[13], è riuscito ad affrontarli con un senso della misura, un non reticente buon gusto, che ha sicuramente dei precedenti, e non pochi, nella storia della letteratura italiana (penso soprattutto a Boccaccio) ma non so quanto sia praticato da altri scrittori del nostro attuale contesto letterario. Un terzo elemento è, quanto meno per una consistente parte di lettori italiani, quella capacità di andare "incontro ai gusti del pubblico e alle attenzioni del momento, prendendo posizione – una posizione sempre di buon senso civico progressista e di sinistra, aperta e nitida, ma senza contraddizioni, su temi di interesse sociale ed etico" (Lo Castro 2018, 187)[14]: al suo lettore, dunque, Camilleri si presenta come un intellettuale ancora civilmente impegnato e sicuramente più intran-

[13] Penso, per esempio, al tema dell'incesto, affrontato da Camilleri (e da Montalbano) nei due romanzi *La luna di carta* (2004) e *Un covo di vipere* (2013): per un'analisi contrastiva cfr. Lo Castro 2018.

[14] Può essere utile qui ricordare che negli anni della vecchiaia Camilleri ha gravitato, dal punto di vista politico, all'interno di una piccola ma tenace galassia di intellettuali e scrittori provenienti dalla cultura comunista ma non del tutto, o niente affatto, allineati sulle posizioni del Partito Democratico, semmai su quelle di movimenti come "Libertà e Giustizia" o di riviste come *Micromega*.

sigente, dal punto di vista etico-politico, rispetto ai suoi personaggi. Un intellettuale, insomma, nelle cui posizioni il lettore fedele molto probabilmente può rispecchiarsi, quasi con la certezza di non riceverne delusioni per incoerenza, ambiguità o reticenza.

A questa "costruzione del personaggio Camilleri" hanno contribuito elementi talvolta tenacemente ostentati, come il voluttuoso consumo di sigarette durante le occasioni pubbliche, che lo avrà accreditato presso le frange più accanite dei lettori tabagisti, talaltra non certo prevedibili e auspicabili, ma non per questo censurati o rimossi, come la progressiva cecità, che è possibile abbia incrementato il fascino della sua figura presso un pubblico colto che può aver fatto scattare un'associazione d'idee con il profilo pubblico di Jorge Luis Borges. Tali elementi, o altri che posso aver trascurato (come gli interventi televisivi, prima sul palcoscenico del "Maurizio Costanzo Show", poi nelle "introduzioni con voce d'autore" ai telefilm prodotti dalla Palomar, infine nelle tante interviste registrate a casa sua), sono sicuramente elementi estrinseci rispetto alla considerazione letteraria dei testi di Camilleri, ma riguardano – eccome! – la sua figura di personaggio pubblico e, dunque, anche la costruzione del suo rapporto di fidelizzazione con il lettore.

E, a tal proposito, mi pare che Camilleri abbia compiuto un autentico, indimenticabile exploit quando, pochi mesi prima di morire, ha recitato al Teatro Greco di Siracusa il suo *Conversazioni su Tiresia* (2019a). Un evento pubblico nato come spettacolo teatrale e assieme come produzione televisiva, prima affacciatasi nei cinema e poi approdata in televisione, arricchito dalla regia di Roberto Andò e recitato da Camilleri, che era sempre stato regista e solo in rarissime occasioni era stato attore: un evento che va in scena in uno dei luoghi più sacri dell'immaginario teatrale italiano, ovvero il Teatro Greco di Siracusa, e che vede Camilleri *esporre* il proprio corpo, la propria stanca pronuncia di vecchio e soprattutto la propria cecità in una suggestiva, apparente identificazione col personaggio dell'indovino cieco ma, di fatto, con una presa di distanza straniante dal personaggio che era data proprio dalla precisa riconoscibilità del suo corpo e della sua pronuncia.

È, infine, questa serena esposizione del corpo consunto che mi pare renda solenne al massimo grado quel rapporto di piena sintonia tra autore e lettore sul quale ho insistito in questa sede: nello spazio solenne e sacrale d'un antichissimo teatro, il lettore si riconferma nell'idea che può contare sul suo scrittore preferito anche contro le offese della vecchiaia e oltre le fragilità del corpo, anzi riceve da questa ostensione del corpo sofferente la rassicurante sensazione che Camilleri non sia un essere superiore, ma un uomo che soffre ed è fragile come tutti gli esseri umani normali: come lui, lettore normalissimo. E che, semmai, Camilleri abbia, come dono specifico di letterato, una lucidità inusitata per un novantatreenne, una lucidità resistente che potrebbe, per influsso del ruolo di Tiresia, trasformarsi perfino in qualità divinatoria. Ma su questa soglia il laicissimo Camilleri si arresta e piuttosto scrive, per replicare l'exploit recitativo, un'*Autodifesa di Caino* (2019b) che da lui forse il lettore non si aspetterebbe: potrebbe essere questa una delusione dell'orizzonte di attesa? Il lettore potrà saperlo soltanto se leggerà il libro,

pubblicato postumo, perché la morte impedirà ad Andrea Camilleri di andare ancora una volta in scena, nei panni del nuovo (ma antichissimo) personaggio.

## Riferimenti bibliografici


Benvenuti Giuliana (2012), *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci.

Camilleri Andrea (1980), *Un filo di fumo*, Milano, Garzanti.

— (1995), *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio.

— (1996), *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio.

— (1997), *La voce del violino*, Palermo, Sellerio.

— (1998), *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio.

— (1999), *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli.

— (2000), *La scomparsa di Patò*, Milano, Mondadori.

— (2001), *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio.

— (2004), *La luna di carta*, Palermo, Sellerio.

— (2007), *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio.

— (2008), *Il casellante*, Palermo, Sellerio.

— (2009), *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio.

— (2011), *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio.

— (2012), *La regina di Pomerania e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio.

— (2013), *Un covo di vipere*, Palermo, Sellerio.

— (2014), *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio.

— (2015), *Elvira e io*, in *La memoria di Elvira*, Palermo, Sellerio, 9-18.

— (2019a), *Conversazioni su Tiresia*, Palermo, Sellerio.

— (2019b), *Autodifesa di Caino*, Palermo, Sellerio.

— (2020), *Riccardino*, Palermo, Sellerio.

Capecchi Giovanni (2000), *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo.

Demontis Simona (2020), "La Sirena, l'albero e la capra: fantastico Camilleri", *Quaderni camilleriani*, "La seduzione del mito", 11, 60-85, <https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2020/03/Quaderni-camilleriani-11.pdf#page=62> (03/2022).

Jossa Stefano (2013), *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma-Bari, Laterza.

Lo Castro Giuseppe (2018), "Le corna o la mafia. Un topos letterario fra Sciascia e Camilleri", in Id., *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, ETS, 173-190.

Madrignani C.A. (2020), "Camilleri o del 'bisogno di piacere'", in Id., *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia*, a cura di Alessio Giannanti, Giuseppe Lo Castro, Antonio Resta, Pisa, ETS, 439-443.

Maiolani Michele (2020), "'Io non so scrivere queste cose come le sai scrivere tu': le narrazioni documentarie di Andrea Camilleri e Leonardo Sciascia", *Diacritica*, 6, 34, <https://diacritica.it/letture-critiche/io-non-so-scrivere-queste-cose-come-le-sai-scrivere-tu-le-narrazioni-documentarie-di-andrea-camilleri-e-leonardo-sciascia.html> (03/2022).

Novelli Mauro (2017), "La gabbia di Montalbano", in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '17. Da una serie all'altra*, Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 39-45.

Pugno Laura (2007), *Sirene*, Torino, Einaudi.

*Quaderni camilleriani* (2019), “Fantastiche e metamorfiche isolitudini”, 8, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8/> (03/2022).

Simenon Georges (1950), *Les Mémoires de Maigret*, Paris, Les Presses de la Cité.

Tomasi di Lampedusa Giuseppe (1961), *Lighea*, in Id., *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 39-76.

Traina Giuseppe (1998), “Le pagine gialle di Camilleri”, *Linea d’ombra*, 16, 136, 22-24.

— (2014), *Siciliani ultimi? Tre studi su Sciascia, Bufalino, Consolo. E oltre*, Modena, Mucchi.

— (2020), “Proposte per un bilancio dell’opera di Andrea Camilleri”, *Diacritica*, 6, 34, <https://diacritica.it/letture-critiche/proposte-per-un-bilancio-dellopera-di-andrea-camilleri.html> (03/2022).